

## الروايات العربية "الأولى" : مراجعة جديدة لتاريخ غامض

(دراسة في رواية "الفتاة الريفية" لمحمود خيرت)

د. خيرى دومة (\*)

(١)

إلى عبد المحسن طه بدر يرجع الفضل في الإشارة الأولى إلى رواية محمود خيرت "الفتاة الريفية" ١٩٠٥، وقبلها روايته "الفتى الريفي" ١٩٠٣، ومعهما طائفة كبيرة من الروايات، ازدهمت بها فترة نشوء الرواية العربية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. كان الرجل قد جمع هذه الروايات الكثيرة وقرأها، خلال إعداد له لرسالته للدكتوراه التي ظهرت بعد ذلك في كتاب شهير تحت عنوان "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر" ١٩٦٣.

في ذلك الكتاب، يقول عبد المحسن طه بدر: "... وفي روايتي محمود خيرت نلتقي بأول تعاطف مع الفلاح المصري في أدبنا الروائي، وهو تعاطف رومانسي ساذج، ولكنه بداية حقيقية تمهد لظهور رواية زينب لمحمد حسين هيكل فيما بعد... وفي رواية "الفتى الريفي" يتحدث المؤلف أيضًا عن علاقة غرامية بين فتاة ريفية اسمها فاطمة وفتى ريفي اسمه مصطفى. والظاهرة التي تستحق التنبيه الشديد في هذه الرواية هي التشابه الشديد في خطوطها الرئيسية بينها وبين رواية زينب لمحمد حسين هيكل، مع اختلاف في المعالجة الفنية، فكما يحب إبراهيم الفلاح زينب في رواية هيكل يحب مصطفى فاطمة في رواية محمود خيرت، وتلتقي الخطوط العريضة لشخصيتهما في الروايتين: ف كلا البطلين فقير، وكلاهما جُنْدٌ وذهب إلى السودان ولم يستطع أن يتمتع بالإعفاء من الخدمة العسكرية، وإن كان إبراهيم في رواية زينب قد

---

(\*) أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية كلية الآداب - جامعة القاهرة .

ذهب إلى السودان بعد تزوج حبيبته من "حسن" الغني، فإن مصطفى في رواية الفتاة الريفية تُخطب حبيبته لفتى غني يسمى عويس بعد سفره، كما يختلف مصير البطلين في النهاية، فمحمود خيرت بحرصه على النهاية السعيدة، يجعل بطله يعود مظفراً من حرب الدراويش في السودان ليقوم ببعض المغامرات ويخلص حبيبته من خطيبتها عويس، ويتخلص من عدوه الألد "جاد الحق". أما هيكل فيحتفظ لبطلته بمصير "عادة الكاميليا"، فتموت مريضة ويصل حبيبها بعد موتها<sup>(١)</sup>.

ولم تكن تلك هي إشارته الوحيدة إلى محمود خيرت وروايته، فقد عاد بعدها بعشر سنوات، وفي سياق كتابه "الروائي والأرض" ١٩٧١، وأكد من جديد ما ذكره في "تطور الرواية"، قال: "ليست رواية (زينب)، إذا شئنا البداية التاريخية الدقيقة، أول رواية تعتمد إلى الحديث عن الريف المصري؛ فقد عقد أحد الكتاب واسمه محمود خيرت، وكان يعمل (معاون إدارة) مركز الفيوم، النية على أن يلعب هذا الدور قبل هيكل بعشر سنوات، فكتب بين حوالى (١٩٠٥، ١٩٠٣م) روايتين سمى الأولى منهما (الفتى الريفي) وسمى الثانية (الفتاة الريفية)"<sup>(٢)</sup>.

ورغم أن عبد المحسن طه بدر كان أول من اكتشف كتابي محمود خيرت، وكان أول من أعطى لهما هذه القيمة التاريخية، نظراً لاتخاذهما الريف مكاناً للرواية في ذلك الزمن الأول من تطور الرواية العربية، ورغم أنه رأى أن محمود خيرت كان من بين مؤلفي روايات التسلية "النادرين الذين اختاروا شخصيات مصرية صميعة للحديث عنها"<sup>(٣)</sup>، ورغم أنه كان على وعي واضح بالدور الهام الذي لعبته روايات التسلية هذه في "تمهيد الطريق لظهور الرواية الفنية، بأن جعلت الفن الروائي

---

(١) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨)، دار المعارف، القاهرة، ط ١٩٨٣، ص ١٦٠-١٦٢.

(٢) عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، دار المعارف، ط ٣، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٥١. وقلن مع ما جاء في تقديم يحيى حقي لرواية عزراء دنشواي، وعده لياها الرواية الأولى التي تتحدث عن الريف وعن الفلاح. راجع مقدمة يحيى حقي في طبعة للدار القومية ١٩٦٦، والمنشورة في كتابه عطر الأحباب، طبعة الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٤٩.

(٣) تطور الرواية العربية، ص ١٦٠.

ظاهرة من ظواهر حياتنا الأدبية، وجذبت إلى ميدانه أكبر مجموعة من القراء<sup>(١)</sup> - أقول: رغم كل ذلك، فإنه سلب هاتين الروائيتين بعد ذلك - وغيرهما من الروايات الأولى التي أطلق عليها مرة اسم "الرواية التعليمية"، ومرة اسم "رواية التسلية والترفيه" - كل قيمة فنية.

ولا غرابة في ذلك؛ فقد كان عبد المحسن بدر - وكثيرون من نقاد جيله - يقرأ هذه الروايات الأولى ويحاكمها، في إطار مفهوم للنوع الروائي: ماهيته ووظيفته وأدواته، أو لـ "فن" الرواية وكيف يكون، أو لـ "الرواية الفنية" وكيف تقترب النصوص منها، وهو مفهوم وإن كان ضمنيًا، إلا أنه كان واضحًا وحاسمًا. ومؤدى هذا المفهوم باختصار أن الرواية فن واقعي، تحكم بنيته عوامل السببية والمعقولة وإمكانية مشابهة الواقع، لا شيء فيه يخضع للمصادفة المجانية ولا للزينة البلاغية. وكل ما عدا ذلك لا يمكن أن يدخل في باب "فن" الرواية، أو الرواية "الفنية".

وهكذا انتهى كتابه "تطور الرواية" إلى تصنيف النصوص الروائية الأولى في بابين أساسيين، أو في طورين متتابعين، لم يكن أولهما سوى تمهيد تاريخي للثاني الأهم: الأول سماه "الرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه"، والثاني أطلق عليه "الرواية الفنية". وقد وقف الاهتمام بالطور الأول من النصوص عند مجرد القيمة التاريخية، أما الطور الثاني فاكتسب كل القيمة لأنه لبى هذه الشروط الضمنية، وإن بدرجات متفاوتة.

في الباب الأول نوقشت نصوص روائية كثيرة، لكنها نوقشت بالجملة، لا ليشار إلى الخيوط الأولى الصعبة التي نسجت هذه النصوص في نسيج النوع الروائي الناسى، وإنما ليثبت وفقًا لتصور أحدث، مدى ضعفها من الوجهة الفنية، وعدم أحقيتها في الدخول في الطور الثاني من أطوار الرواية. والعنوان الذي وضعه الكتاب لهذا الباب {الرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه} كان في حد ذاته حكمًا أخلاقيًا صارمًا، أدان هذه الروايات، وخط من قيمتها، بحيث أصبح من الصعب أن يعود إليها

---

(١) المرجع نفسه ، ص ١٨٩.

الدارسون. وكانت جدية الكتاب من الناحية العلمية، وريادته التاريخية في استكشاف هذه النصوص، عاملاً إضافياً دفع الباحثين لمدة طويلة إلى الإحجام عن العودة إلى هلك الروايات، خاصة أنها ظلت نصوصاً غير منشورة، وتحتاج إلى من يبحث عنها، هناك في تلك القارة المظلمة المجهولة من تاريخنا الحديث، التي تدعى القرن التاسع عشر.

غير أن مياها كثيرة جرت في النهر، ودراسات جديدة ظهرت بعد ذلك، وخلخلت إلى حد ما مفاهيمنا الراسخة عن الأدب وأنواعه ومنطق تطوره. أقصد هنا على وجه الخصوص، التصورات التي طرحها ميخائيل باختين لطبيعة النوع الروائي وأطواره<sup>(١)</sup>، والإجراءات التي بلورها علماء السرد لدرس النصوص السردية أيًا كان نوعها وزمانها<sup>(٢)</sup>، بالإضافة إلى الدراسات التاريخية والثقافية التي انصبّت على النهضة العربية الحديثة: إشكالياتها وطبيعة تطورها ونقطة بدايتها الحقيقية<sup>(٣)</sup>... إلخ.

---

(١) لعب باختين في الحقيقة دوراً مدهشاً في تطور النقد الروائي لأنه طرح منظوراً بديلاً لمنظور لوكتاش حول نظرية الرواية؛ فالرواية عنده نوع قائم على الصيرورة الدائمة، وهي ليست وليدة عصر واحد، وإنما كان خطابها نتاجاً لتطورات مختلفة، لغوية وكرنفالية، بدأت ربما منذ الأدب اليوناني والروماني؛ ومن ثم أصبح من الصعب أن تقول هنا بدأت الرواية "الفنية"، وما قبلها ليس رواية. راجع على وجه الخصوص كتاب باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٨٨. وكذلك راجع كتابه التالي

- M. M. Bakhtin (١٩٨١). *The Dialogic Imagination*, Edited by Michael Holquist, Translated by Gary Emerson and Michael Holquist, University of Texas press.

(٢) من المؤكد أن دراسات السرد جعلت كل النصوص الحكائية، أيًا كان نوعها وزمانها، صالحة للدرس العلمي، وهو ما أدى إلى إعادة الاعتبار للنصوص الأولى التي تبدو بدائية في إمكاناتها البنائية، بل إنه جعل من الممكن دراسة النصوص التاريخية والشعبية من منظور علم السرد، والخروج بنتائج مفيدة للجميع.

(٣) كانت إعادة النظر في تاريخنا الحديث، من حيث نقطة بدايته الحقيقية ومدى ارتباطه سلباً وإيجاباً بالحملة الفرنسية والعلاقة مع الغرب، نقطة خلاف بحثي مثمرة؛ لأنها سمحت بإعادة النظر في نصوصنا الحديثة الأولى، السابقة ربما على مجيء الحملة الفرنسية. ويمكن الإشارة هنا إلى دراستين على الأقل تختلفان في رؤيتهما للمشكلة: دراسة محمود شاكر: "رسالة في الطريق إلى ثقافتنا" التي نشرها في سلسلة كتاب الهلال، القاهرة، سبتمبر ١٩٩١، وجعلها مقدمة لكتابه عن المتنبّي، وكذلك دراسة نبلي حنا: "ثقافة الطبقة الوسطى في مصر العثمانية"، ترجمة روف عباس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، وغيرهما من الدراسات.

كل هذا دفع الدارسين من جديد، إلى إعادة النظر في النصوص التي تنتمي إلى هذا الطور الممتد المهم من أطوار الرواية العربية. وقد ظهرت هذه الجهود في صورة دراسات مختلفة تصدّرت هذه الروايات الأولى التي أعيد نشرها في السنوات القليلة الماضية<sup>(١)</sup>، هذا فضلاً عن بعض الدراسات النقدية التي حاولت إعادة النظر في التاريخ المستقر نسبياً لنشأة أنواع الأدب العربي الحديث وتطورها، وهي دراسات حاولت في مجملها أن تقدم وجهات نظر بديلة<sup>(٢)</sup>.

## (٢)

"الفتاة الريفية" لمحمود خيرت إذن، رواية أخرى تضاف إلى هذه الروايات الأولى التي يعاد نشرها. وليس من مهمة هذه الدراسة أن تكشف عن "ريادة" هذه الرواية، أو أسبقيتها مثلاً على رواية "زينب" في اختيارها للريف مكاناً؛ فنحن إنما نقرأ هذه النصوص الأولى ونعيد قراءتها، لا لنثبت خطأ أحكام سابقة بأحكام جديدة

---

(١) الاستثناء الوحيد هنا كان المقدمة التي كتبها يحيى حقي لرواية محمود طاهر حقي "عزراء دنشواي" التي أعادت الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة نشرها منذ زمن طويل نسبياً (عام ١٩٦٤). أما في السنوات الأخيرة، فقد أعيد نشر روايات مثل "غادة الزاهرة" لزينب فواز بمقدمة حلمي النمنم، للهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٤، و"غاية الحق" لفرنسيس فتح الله المرأش بمقدمة لجابر عصفور، دار المدى، دمشق ٢٠٠٢، وكذلك رواية "الدين والملم والمال" لفرح أنطون، بمقدمة أخرى لجابر عصفور، بالإضافة إلى رواية "وي.. إذن لست بأقربجي" لخليل أفندي خوري، بمقدمة لسيد البحراوي ومحمد سيد عبد التواب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٨، فضلاً عن نشرة أخرى للرواية نفسها في دار الفارابي، بيروت ٢٠٠٩، بمقدمة وتحقيق لشربل داغر.

(٢) بالإضافة إلى مقالات كثيرة ضمتها دوريات عربية ولجنبية، يمكن الإشارة هنا إلى كتابين مهمين في هذا السياق: كتاب سيد البحراوي "محتوى الشكل في الرواية العربية، ١- النصوص المصرية الأولى"، وهو ينفي عن كل النصوص العربية كونها روايات، وخصوصاً تلك التي استقر الظن أنها روايات أولى، مثل "حديث عيسى بن هشام" و"زينب"، وذلك انطلاقاً من أنها كانت نصوصاً تابعة، أعاقها تبعيتها عن بلورة "محتوى شكل" روايتي مصري. والدراسة الثانية هي كتاب "السردية العربية الحديثة" لعبد الله إبراهيم، وهو كتاب ينطوي على جهد مسحي ضخم، ويحاول أن ينظر إلى عملية ولادة النوع الروائي العربي من قلب المرويات السردية العربية السابقة، وينفي فكرة نشوء الرواية العربية من مجرد تقليد النموذج الغربي.

خاطئة نقول بأن هذه مثلاً "أول"<sup>(١)</sup> رواية عربية أو ما يشبه ذلك، نحن نقرأها لنكتشف ونرى بأنفسنا كيف يتخلق نوع أدبي جديد في ثقافة معينة، وكيف واجه الكتاب الأوائل المشكلات الصغيرة للكتابة في هذا النوع، كيف سموا أشياء العالم المحيط وكيف استخدموا التقنيات الجديدة للمرة الأولى، كيف أتعبتهم اللغة والصيغ والأشكال السابقة المستقرة، وأي جهد بذلوا في سبيل زحزحة هذه اللغة والصيغ والأشكال القديمة، والخروج من غمارها بلغة وصيغ وأشكال جديدة. نحن نحتاج هنا إلى الوصف، أكثر مما نحتاج إلى الحكم.

أول ما يمكن أن يلفت النظر في هذه الرواية، هو العتبات<sup>(٢)</sup> التي أحاطت بالنص، والصورة التي أخرج بها للناس للمرة الأولى عام ١٩٠٥؛ فعلى غلاف كتاب من القطع الصغير، وفي أعلى الصفحة، يجد القارئ كلمة {رواية} بين معقوفتين وبخط صغير، وتحتها وبخط كبير يجد العنوان {الفتاة الريفية}، وأسفل العنوان وبين معقوفتين أيضاً اسم المؤلف {محمود خيرت}، وتحت اسم المؤلف وصف تفصيلي على هذا النحو: {مدرس بمدرسة والده عباس باشا الأول ومساعد مغير كتب بالكتبخانة الخديوية ومعاون إدارة بنظارة الداخلية سابقاً وطالب بمدرسة الحقوق

---

(١) جاء وصف "أول" رواية عربية، والرواية العربية "الأولى"، على غلاف النشرة الجديدة لكثير من هذه الروايات، وعلى ألسنة الدارسين الذين يقيمونها للقراء. راجع مثلاً أغلفة ومقدمات الروايات التالية: "عزراء دنشواي" لمحمود طاهر حقي ١٩٠٦ (بمقدمة يحيى حقي)، "غابة الحق" لفرنسيس مراث ١٨٦٥ (بمقدمة جابر عصفور)، "غادة الزاهرة" لزينب فولز ١٨٩٩ (بمقدمة حلمي التمنم) ثم "وي.. إذن لست بفرنجي لخليل خوري ١٨٦٠ (بمقدمة سيد البحراوي، ثم بمقدمة شربل داغر". وكان الهدف هو للتناقص على اكتشاف هذه الرواية العربية الأسبق التي يمكن أن نسميها "الأولى"، في صراع بين الدارسين والأقطار العربية المختلفة على تحقيق السبق.

(٢) "العتبات" مصطلح بات شائعاً في السنوات الأخيرة، ويستخدم للإشارة إلى كل المسائل التي تحيط بنص الكتاب المطبوع، كالأغلاف، والعنوان، والمقدمات، والإهداءات، والتعليقات النقدية على الغلاف الخلفي ..

إلخ. حول هذا المصطلح واستخداماته المختلفة في الدرس الأدبي راجع:

- عبد الفتاح الحجري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٦.
- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.

حبيب حليفي: هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء ٢٠٠٥.

الخدوية الآن)، ثم تأتي بعدها الإشارة إلى (حقوق الطبع والترجمة المحفوظة للمؤلف)، يليها سنة النشر (سنة ١٣٢٣ هجرية - ١٩٠٥ ميلادية)، و (الثنى ٤ قروش)، وأخيراً وبخط مختلف وكبير نسبياً، المطبعة أو دار النشر (مطبعة مدرسة والده عباس الأول، بالطرقة الشرقي بشارع خيرت بالقاهرة).

لم يكن أمراً خالياً من الدلالة أن تجد على رأس كتاب مطبوع في ذلك الزمان كلمة "رواية" (١)، إذ لم يكن المقصود منها مجرد تمييز الكتاب عن غيره من أنواع المؤلفات الأدبية وغير الأدبية، لم يكن المقصود تمييزه عن المسرحية والديوان الشعري ومجموعة القصص كما حدث بعد ذلك، وكما هو حادث الآن، بل كان المقصود الإشارة الواعية إلى جذة الكتاب وجدة النوع الذي ينتمي إليه، سواء كانت هذه الجذة ماثراً فخر أو ماثراً شبيهة، أي سواء كان المؤلف يشير إلى مغامرته الإبداعية الجديدة، أو يستدرج القراء إلى مؤلف تجاري أخذ في الرواج. كانت كلمة "رواية" على رأس صفحة العنوان تعني أولاً أن الكلمة أصبحت مستقرة في وعي القراء بمعنى معين، وأن مجرد وجودها سيثير توقعات يقصد المؤلف (وربما الناشر أيضاً) إلى إثارتها.

ثم يأتي العنوان (الفتاة الريفية)، كلمتان تشبهان كلمة "رواية" في ذلك الزمان؛ لأنهما تنتميان إلى طائفة الكلمات المشكّلة الجديدة التي ارتبطت بالنهضة، أي أنهما كلمتان من الكلمات التي كانت تثير حساسية خاصة وشبهة خاصة لدى قراء ذلك الزمان، وكان الجمع بينهما في العنوان أمر له دلالته. "المرأة" (٢) و"الريف" (١) كانا

---

(١) هذا أمر متكرر في كثير من الروايات الأولى، إذ كانت كلمة "رواية" تحتل مكانة ومساحة كبيرة على صفحة العنوان، ويمكن للقارئ هنا أن يقارن مثلاً مع رواية "عذراء دنشواي" لمحمود طاهر حقي في طبعتها الأولى ١٩٠٦؛ إذ يلاحظ أن كلمة (رواية) التي تأتي على رأس الصفحة كتبت ببنط أكبر من بنط العنوان نفسه وبخط متميز.

(٢) تحتل للمرأة مكاناً لافتاً في مرحلة نشوء الرواية العربية، لا بصفتها كاتبة لروايات أولى فحسب، بل بصفتها موضوعاً أساسياً من الموضوعات الجديدة المثيرة في روايات النشأة، ولأنها أيضاً شكلت جزءاً أساسياً من قراء ذلك الفن الجديد. ومن اللافت أن يشيع في عناوين الروايات الأولى لفظ "فتاة"، أو "غادة"، أو "عذراء" مضافاً إلى مكان أو إلى مدينة، وما أكثر ما وجدنا عناوين مثل "غادة الأندلس"، و"غادة -

موضوعين جديدين، ارتبط أولهما بصدمة العالم الحديث، وطبيعة علاقاته الجديدة التي جسدها فن الرواية، وارتبط ثانيهما بحراك اجتماعي وثقافي من نوع ما، أتاح للريف أن يتقدم ويأخذ مكانه في مجال الأدب، بعد أن ظل مهملاً لزمان طويل، وكان لفن الرواية أيضاً الفضل الأول في التنبيه إلى ذلك.

أما كلمة "تأليف"، فلم تكن تستخدم لمجرد الإشارة إلى نسبة هذا الكتاب إلى صاحبه، بقدر ما كانت تستخدم لتمييز هذا الكتاب الجديد، عن طائفة الكتب المعربة الكثيرة المرتبطة بمجال القص، إنها رواية "مؤلفة"، وليست "معربة" أو "محصنة" أو "مترجمة"، وهذا أمر سيتضح أكثر حين نطالعنا أولى صفحات الكتاب بمقدمة عنوانها {كلمة في التأليف}، يقارن فيها المؤلف تفصيلياً بين "كتب الإفرنج وأسلوبهم في وضع الروايات" وبين "ما نحن عليه فيها". ويركز على ما يجب أن يتميز به مؤلف الروايات من قدرة على تقمص أحوال شخصياته، وكأن هناك علاقة خفية بين "التمثيل وصناعة التحرير والكتابة"، ثم يشير بعدها وفي حسرة، إلى العوائق التي تقف في سبيل مؤلفي

---

-الأهرام" و"غادة رشيد" و"غادة برلين" و"غادة بابل" و"غادة كربلاء" و"غادة البادية" إلخ، أو "فتاة البسفور" و"فتاة إسرائيل" و"فتاة الغاب"، و"فتاة المنيا"، و"فتاة القيروان" و"فتاة حلوان" و"الفتاة اليابانية" و"فتاة مصر" و"فتاة نابلس".. إلخ. هذا بالإضافة طبعاً إلى رواية أخرى صدرت مولكة لرواية خيرت، وهي رواية محمود طاهر حقي "عزراء دنشواي"، بل إننا سنجد كذلك رواية ليعقوب صروف بعد رواية خيرت بعامين تحت عنوان "فتاة القيوم"، راجع هذه العناوين وأسماء مؤلفيها وسنوات صدورهما في البليوجرافيا التي أعدها حمدي السكوت تحت عنوان "الرواية العربية الحديثة: بليوجرافيا ومدخل نقدي"، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٩٨. وراجع كذلك مقالة جابر عصفور: المرأة ونشأة الرواية العربية، مجلة العربي الكويتية، عدد أغسطس ١٩٩٨.

(١) من المعروف أن الرواية الأوروبية ارتبطت في نشأتها بالمدينة وبالطبقة الوسطى وبالأعداد الكبيرة من القراء، خصوصاً النساء؛ غير أن الرواية العربية في مصر ارتبطت في نشأتها، وفي كثير من مراحل تاريخها القصير، بالقرية والريف والأرض، وليس مصادفة أن يكون من بين الروايات الأولى روايات مثل "الفتاة الريفية" و"الفتى الريفي" لمحمود خيرت، و"عزراء دنشواي" لمحمود طاهر حقي ١٩٠٦، و"زينب" لمحمد حسين هيكل ١٩١٤، و"يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم ١٩٣٧. وكان هذا موضوع درس علمي لدى كثير من الباحثين. راجع على سبيل المثال:

- عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، مرجع سابق.
- محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٤٣، نوفمبر



القصص عندنا، بينما يتمتع مؤلفو القصص الغربيون بمكانة مشهودة في مجتمعاتهم<sup>(١)</sup>.

ومن الواضح أن المؤلف {محمود خيرت} الذي وضع اسمه بفخر على صفحة العنوان، كان يطمح إلى مكانة مؤلفي الروايات التي رأى المؤلفين الغربيين يتمتعون بها في مجتمعاتهم. غير أن الوصف التفصيلي الذي أعقب اسمه على صفحة العنوان كان أمراً بالغ الدلالة؛ فكانه يقول (سبع صنائع والبخت ضايغ)، أو كأنه يعكس الطابع التجريبي الخاص لأولئك الكتاب المغامرين، الذين رادوا الطريق إلى هذا النوع من الكتابة في فنون الرواية والمسرح الناهضة، الفنون التي بدأت تجذب عدداً أكبر من المثقفين، وتسحب البساط من تحت أقدام الشعراء وكتاب الأدب التقليديين.

يعمل المؤلف مدرساً بالمدرسة التي طبعت له هذا الكتاب في مطبعتها (مطبعة والده عباس الأول)، ومساعد مغير بالكتبخانة الخديوية، وكان يعمل معاوناً للإدارة بوزارة الداخلية، وهو الآن (عام ١٩٠٥) طالب بمدرسة الحقوق الخديوية قبل أن تنشأ الجامعة المصرية. لا غرابة، إذ كان يمكن لكاتب من ذلك الجيل أن يعمل ممثلاً ومخرجاً ورساماً وموسيقياً وشاعراً وقصاصاً ومترجماً ومحامياً، كما هو الحال مع محمود خيرت<sup>(٢)</sup>.

---

(١) راجع هذه المقدمة ص ٢-٨، من الطبعة الأصلية للكتاب (مطبعة مدرسة والده عباس الأول، القاهرة، ١٩٠٥) وكل الإشارات المرجعية إلى الرواية التي سترد في هذا البحث، ستعتمد على تلك الطبعة الأصلية القديمة).

(٢) المعلومات قليلة عن شخصية محمود خيرت وسيرته وأعماله، لكن "معجم البابطين لشعراء العربية" (على شبكة الإنترنت) يعطي بعض المعلومات أهمها أنه ولد ١٨٧٩ وتوفي ١٩٤٨، وأنه كان عضواً في حزب الوفد واشترك في ثورة ١٩١٩ وكتب قصيدة في رثاء سعد زغلول. وأن من كتبه "الوسيلة في الفنون الجميلة، مطبعة أمين عبد الرحمن، القاهرة ١٩٢٤. وقد أمدني الباحث محمد سيد عبد التواب، الذي يعمل الآن على جمع الأعمال الكاملة لمحمود خيرت تهيئاً لنشرها، ببعض المعلومات الطريفة والمفيدة حول سيرة هذا الكاتب المغامر، أهمها أنه - مثل كثيرين غيره من رواد الأدب الحديث في مصر - ينتمي إلى أصول غير مصرية؛ فقد جاء جده من منطقة في الهند، ورسم أو صمم شيئاً جميلاً للخديوي عباس، فمنحه إقطاعية في منطقة السيدة زينب (شارع خيرت الآن). ومن المعلومات المهمة كذلك أن محمود-

تتألف الرواية من تسعة عشر فصلاً، يستقل كل فصل منها برقمه وعنوانه، ويسبق هذه الفصول التسعة عشر ثلاثة فصول تمهيدية لا تندرج تحت هذا الترتيب، الأول مقدمة تحت عنوان "كلمة في التأليف" المشار إليه سابقاً، والثاني يأخذ الرقم ١ ويعنون "رسالة من صديق"، نستمتع فيها إلى صوت الراوي المسافر إلى الفيوم معاوناً

-خيرت ألف روايات ثلاثة، وقصصاً قصيرة، ومسرحيات مثلت على خشبة المسرح في ذلك الزمان الأول، وترجم عن الفرنسية كتاباً لجوستاف لوبون ونشره، وترجم روايات لم ينشرها، هذا فضلاً عن اهتمامه بالفن التشكيلي واللوحات التي رسمها. ولجه خلال عمله بالفيوم -صعوبات مالية جمة كانت تعيقه عن إكمال تعليمه في مدرسة الحقوق، وكاد أن ينتحر احتياجاً لا حباً كما حدث لجمال بطل روايته هذه.

ومن المعلومات المثيرة كذلك، أن محمود خيرت كان صديقاً للمنفلوطي، وأنه ربما كان المترجم الحقيقي لرواية بول وفرجينى (وليس محمد عثمان جلال الذي كان قد عرب الرواية قبل ذلك تحت عنوان "الأمانى والمئة في حديث قبول وورد جنة"، ولا فرح أنطون كما يشير بعض الدارسين، كطه وادي في تقديمه لطبعة الرواية التي صدرت عن دار لونجمان بالقاهرة ١٩٩٠، ص ١٥)، وهذا ما يمكن أن يفسر الصفحات الثماني (ص ١٦٩-١٧٧) التي نجدها تحت اسم محمود خيرت، للتعريف بمؤلف بول وفرجينى برنارد دي سان بيير. راجع هذه الصفحات في طبعة دار الجيل اللبنانية لأعمال المنفلوطي، وذلك تحت عنوان (ترجمة المؤلف، بقلم العالم الفاضل والكاتب البارع الأستاذ محمود خيرت المحامي). مؤلفات مصطفى لطفى المنفلوطي، المجلد الثاني (المؤلفات المقتبسة)، دار الجيل، بيروت، لبنان، دون تاريخ، ص ١٦٩.

وعلى شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) عثرت على معلومات إضافية، وردت في مقالات عن الموسيقار أبو بكر خيرت: (منها أن والده كان محامياً يهوى للفنون التشكيلية والموسيقى، وأن والدته يونانية، وكان بيت الأسرة في شارع خيرت بحي السيدة زينب ملتقى لمشاهير رجال الفن أمثال: سيد درويش وعازف الكمان التركي أحمد دادة)، وفي حوارات مع عمر خيرت أن: (جدي محمود خيرت والذي كان أنيبا ورساما وشاعرا، مهتما بالفنون، وكان يوجد صالون في بيتنا يضم أئمة وقمم الفنون والأدب أمثال سيد درويش ومحمود مختار والمنفلوطي وغيرهم من الفنانين العظماء). هذا فضلاً عن إشارات إلى ترجمة كتاب (جوستاف لوبون / حضارة بابل واشور - ترجمة محمود خيرت، القاهرة - ١٩٤٧) ومحمود خيرت الشاعر الذي قام بتشطير قصيدة علي بن الجهم الرائية الشهيرة في (تتوير الفهم في شرح وتشطير قصيدة ابن الجهم) (القاهرة: ١٣١٧هـ)، ومحمود خيرت مؤلف مسرحية "أحمد وحنا" التي مثلها حسن فايق في أعقاب ثورة ١٩١٩، ومحمود خيرت العضو في جمعية أنصار التمثيل، مع محمد عبد القدوس وسليمان نجيب وعبد الرحمن رشدي..

للإدارة، يصف الفيوم ومعالمها والعالم واتساعه والسفر وأهميته، ليصل في نهاية رسالته إلى حكاية هذه الرواية وأصلها:

وإني لأعد نفسي أكثر سعادة الآن، بتعييني في مأمورية الكوليرا بسنورس، حيث سهل ذلك عليّ مشاهدة إحدى قراها، "جبلية" الجميلة، ولولا ذلك لما وصلت إلى معرفة تلك القصة التي سأقصها عليك، فأصغ إليّ إذا كنت من السامعين.<sup>(١)</sup>

شأن كثير من روايات البداية إذن، تأتي "الفتاة الريفية" في صورة "رسالة"، وتعمل في سياق شفوي واضح، يتوجه فيه المتحدث إلى مستمعيه: "سأقصها عليك، فأصغ إليّ إذا كنت من السامعين"، برغم افتراض أننا نقرأ رسالة مكتوبة وليست مسموعة. وسيتترك هذا السياق الشفوي أثره الواضح على مجمل بناء الرواية، لا سيما على لغتها.

وتلعب هذه "الرسالة" أيضًا، دورًا مهمًا في الإجابة على السؤال الضروري لكل حكاية خيالية في ذلك الزمان، كيف وصلت الحكاية إلى الراوي أو كيف وصل إليها، وكيف يعبر القارئ هذه المسافة الشاقة الشائكة من الأدب إلى الواقع، ومن الخيال إلى الحقيقة<sup>(٢)</sup>.

---

(١) الفتاة الريفية، مصدر سابق، ص ١٥.

(٢) كانت تلك مشكلة واجهت القصص العربي على طول تاريخه؛ إذ ارتبط القص بالكذب وواجه معضلة توثيق ما يرويه من أخبار وأحاديث، عبر سلسلة من الرواة ينقل بعضهم عن بعض في سلسلة وجدت تجليها الأعلى قديمًا فيما عرف بـ "السند" في علم الحديث. وقد واجه الروائيون الأوائل هذه المشكلة إما باستخدام فكرة "حدثنا" التي نجدها في المقامات، أو بأن مادة الكتاب عثر عليها في رسالة مكتوبة، أو بتبرير التخيل والتصوير لأن هدفه النهائي هو الحقيقة؛ فقد كان النبي عليه الصلاة والسلام - كما يقول المولحي على غلاف كتاب حديث عيسى بن هشام - "يمزح ولا يقول إلا حقًا"، كما أن الكتاب قمي نفسه إن كان موضوعًا على نسق التخيل والتصوير، فهو حقيقة متبرجة في ثوب خيال". راجع كتاب محمد المولحي: حديث عيسى بن هشام، تقديم روجر ألان، سلسلة رواد الفن القصصي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢، خصوصًا صفحة الغلاف الأصلية، ثم ص ١٢٧.

أما الفصل الثالث التمهيدي، فيأخذ رقم ٢، وفوق الرقم نجد العنوان "تمهيد"، وتحتة نقرأ عنواناً ثانياً "الضيف الثقيل". والضيف الثقيل طبعاً هو مرض الكوليرا الذي يتحدث عنه المؤلف حديثاً عاماً، قبل الدخول إلى الفصل الأول من حكاياته الأساسية: قصة الحب (العنري، الشعبي، الرومانتيكي) التي تقوم عليها أحداث الرواية.

وبصرف النظر عن الارتباك الذي تشير إليه هذه المقدمات الكثيرة للكتاب، والعناوين المتعددة للفصل الواحد، وهو ارتباك لازم للروايات الأولى بطبيعة الحال<sup>(١)</sup>، فإن الأمر الذي يجب أن نلتفت إليه هنا، أنه برغم اتفاق هذه الرواية مع رواية "زينب" في اتخاذهما الريف فضاء للأحداث وللشخص، فإن الروايتين تسيران بعد ذلك في خطين شبه متعاكسين<sup>(٢)</sup>.

رواية "زينب" يعود فيها راويها (ومؤلفها) بخياله وذاكرته من أوروبا إلى القرية، مكان طفولته، مدفوعاً بالحنين الذي كان له فعل السحر في طبيعة اللغة والوصف والمنظور. أما "الفتاة الريفية"، فراويها (ومؤلفها) مغامر يحب السفر، يترك مسقط رأسه في القاهرة، ويسافر - بنفسه، لا بخياله ولا بذاكرته - إلى الفيوم، ومنها إلى مدينة سنورس، ومنها إلى القرية الأصغر "جبل" التي تقع فيها بداية الحدث، يذهب ويحكي مدفوعاً بالمغامرة، وبالرغبة في الاكتشاف وتوسيع الأفق، وبالحس الإنساني العام.

(١) كانت هذه ظاهرة أخرى واضحة في الروايات الأولى، أن تتعدد المقدمات والتعريفات والتعقيبات، وأن يكون للعمل ككل وللـفصل الواحد أحياناً أكثر من عنوان، ويمكن أن تشير في ذلك إلى أهم روايتين من الروايات الأولى، أعني "حديث عيسى بن هشام"، لو فترة من الزمان، و"زينب: مناظر وأخلاق ريفية". وهذه الظاهرة تشير على كل حال - إلى رغبة هؤلاء الروائيين الأوائل في تبرير عملهم بالمقدمات الكثيرة، وإلى ارتباكهم وحيرتهم ورغبتهم في إصابة أهداف متعددة ومغايرة نوعيات مختلفة من القراء، وهو ما يمكن أن تعكسه العناوين الثنائية وأحياناً الثلاثية.

(٢) برغم أن اتجاه السرد في الروايتين يسير في خطين متعاكسين، فإن بينهما تشابهات أكثر حتى من التشابهات الكثيرة التي أشار إليها عبد المحسن طه بدر. هناك مثلاً اهتمامهما بوصف الطبيعة الرومانتيكية للمفارقة لحالة الشخصيات، وهناك الفرد الذي يعاني من ظلم "الجمعية"، ثم هناك مناقشة لفكرة "المصري للفلاح" التي نجدها في عنوان رواية زينب ومقدمتها، وإن جاء ذلك في سياق مختلف وبمعنى مختلف..

وهذا أمر سيترك آثاره الواضحة على الروائيتين، ويوسع المسافة بين التجريبتين. إن هيك (وراويه) - وبرغم تأثره المعروف من ناحية بموقف طبقته، ومن ناحية أخرى بالرومانسية الفرنسية وبغادة الكاميليا - كان ينظر ويصف بعينين من داخل عالم القرية ومشاعرها ومصالحها المتضاربة وأعرافها العامة. أما محمود خيرت، فينظر ويصف بعيني سائح من خارج القرية، مأخوذ بالتعاطف الإنساني العام مع أهلها، لكنه لا يكاد يكسر القشرة الخارجية ويدخل إلى نفوس شخصياته، وهو الأمر الذي سيجعلها شخصيات كرتونية بلا أعماق.

وكانت النتيجة أن رواية عنوانها "الفناء الريفية"، أو "الفتى الريفي"، لا تكاد تلامس حياة الريف، ناهيك عن إمكانية كسر القشرة الخارجية والكشف عن الأعماق؛ ذلك أنها محكومة بفكرة عن الرواية، مفادها أن أهم ما في الرواية هو قصة الحب أو "موقف الهوى" الذي يجذب القراء، وأن "الرواية لا تكون قيمة حتى ترمي إلى غرض شريف أو فائدة حكمية .." كما يقول خيرت في مقدمته<sup>(١)</sup>.

يحكي محمود خيرت، وفي ذهنه معرفة وإعجاب واضحان بفن الرواية (الأوروبي) وميزاته، لكنهما معرفة وإعجاب لم يتحولا بعد إلى وعي ذاتي أصيل بإمكانات هذا الفن وفلسفته. هناك معرفة بطبيعة الانتقالات الدرامية بين فصول روائية يقود أحدها إلى الآخر، وهناك معرفة بقيمة الوصف الذي ينقل الإحساس بأقصى درجة من إمكانية مشابهة الواقع، وهناك معرفة بمطالع الفصول والفقرات التي تأخذ بيد القارئ إلى عالم الرواية، هناك باختصار معرفة بإطار خارجي محكم لرواية، لكننا لا نكاد نشعر بما يمكن أن نسميه "روح الرواية" التي لا يكون هذا الإطار إلا نتيجة لها.

تنقسم عناوين الفصول في رواية "الفناء الريفية" إلى ثلاثة أنواع: النوع الأول يمكن أن نسميه "عناوين مقالية"، تشبه ما نراه عند المولحي أو المنفلوطي أو غيرهما من كتاب المقالات الإصلاحية، وهي عناوين تقنطع موضوعًا أو جزءًا من المشهد،

---

(١) الفناء الريفية، ص ٦.

وتعزله وتركز عليه، فيما يشبه المقالة الاجتماعية أحياناً، والقطعة الوصفية أحياناً أخرى<sup>(١)</sup>. والنوع الثاني من العناوين، يكاد يسير خطوة بخطوة وراء الخيط الخارجي للحدث، ملخصاً للموضوع ومتكناً على منطق الحكاية الشعبية في المتابعة الخطية للأحداث<sup>(٢)</sup>. أما النوع الثالث والأخير من العناوين فهو ما يمكن أن نسميه "عناوين روائية"، وهي عناوين تعتمد على الصورة، وتبتعد عن الإشارة المباشرة للحدث أو للشخصية، بالإضافة إلى اقترابها من لغة الحياة اليومية للشخصيات<sup>(٣)</sup>.

ومن الغريب أن الفصول التمهيدية الثلاثة، بالإضافة إلى الفصلين الأول والثاني من الرواية، هي الفصول الوحيدة في الرواية التي تخلو افتتاحياتها من الشعر، إذ تبدأ على نحو مثير، وتشير إلى كاتب روايتي متمرس، يأخذ بيد قارئه إلى عالم الرواية الخاص.

يبدأ الفصل التمهيدي (رقم ٢) على هذا النحو:

"ما رزئت الغيوم في هذه السنة بشر من هذا المرض الفاتك،  
الذي ارتاع له الناس، وتزعزع له ثبات القوم، فاستولى الوهم على  
أفئدتهم..."<sup>(٤)</sup>

ويبدأ الفصل الأول على هذا النحو:

"لم أر في حياتي يوماً أسعد من ذلك اليوم الذي نذبت فيه  
للمرور على جبلة لتفقد أحوالها الصحية. ولم أكن قبل ذلك أعلم عنها  
شيئاً مذكوراً، حتى أتت استات في الأول من تعييني بها، ولم يدرب ببالى

---

(١) كعنون الفصل الأول "جبلة وعيونها" والفصل الثاني "المرأة في الريف"، والثالث عشر "الليلة".

(٢) كعنون الفصل الثالث "موقف الهوى"، والفصل الرابع "متاعب الهوى وتذكّر الحبيب"، والفصل التاسع "خطوة إلى الورا"، والفصل الخامس عشر "اختفاء والد جمال"، والفصل الثامن عشر "ماذا جرى لجمال"، والفصل التاسع عشر "خاتمة الرواية".

(٣) مثل "الضيف الثقيل"، والفصل الخامس "الصباح ذو عينين"، والفصل السادس "شمعة نار"، والفصل السابع

"الغرض مرض"، والفصل الثامن "بين نارين"، والفصل العاشر "صفحة السمن".

(٤) الفتاة الريفية، ص ١٥.

أن بلدة باسم كهذا، يشف عن الخشونة ويدل على القسوة، تحمل بين  
أردانها أثرًا من آثار الهوى والصبابة<sup>(١)</sup>

وإذا تجاوزنا عن الصيغ المحفوظة واللغة القديمة (شيئًا مذكورًا، أردانها،  
آثار الهوى والصبابة) التي ظلت حتى وقت متأخر تخايل الكتاب وتستدرجهم بعيدًا  
عن الغرض كجنيات الأساطير كما يقول شكري عياد<sup>(٢)</sup>، فإن الافتتاحية الأولى،  
بنثرها السهل، وبصوت الراوي ووجهة نظره الواضحة، تنقلنا إلى المكان الذي  
ستنور فيه الأحداث، والافتتاحية الثانية تنقلنا على الفور، بكلمات قليلة ومن دون  
مقدمات تبريرية، إلى صوت الراوي المتكلم، وعالمه وحكايته ومشاعره.

#### (٤)

غير أن هذه العناصر السردية القليلة المبشرة تتراجع بمجرد أن تبدأ حكاية  
العشق الرومانسية، التي يبدو أن مؤلفي الروايات الأولى، ولأسباب مختلفة، لم  
يتصوروا إمكانية لقيام رواية من دونها. عند هذه النقطة بالضبط، تتغير طريقة  
المؤلف في عنوانه فصوله، فنرى "موقف الهوى"، و"متاعب الهوى" وتذكر  
الحبيب... إلخ.

منذ هذه النقطة فصاعدًا، سيبدأ كل فصل ببيتين أو ثلاثة من الشعر، يؤلفهما  
الكاتب خصيصًا للفصل، ممهدًا للحدث أو معلقًا عليه، وأحيانًا يقدم للفصل بقصيدة  
كاملة كما يحدث في بداية الفصل الثامن (١٥ بيتًا) والفصل الحادي عشر (٢٥ بيتًا)،  
بل إنه لم يتورع عن إقحام الشعر مرتين وسط الحدث، مرة بدعوى أن بطله "جمال"

(١) الفتاة الريفية، ص ١٩.

(٢) يقول شكري عياد: "على أن الألفاظ الأدبية لم تنقد سحرها تمامًا عند هؤلاء الشبان المجددين، بل بقيت  
تستدرجهم بعيدًا عن الغرض كجنيات الأساطير؛ فكم من مرة كتب محمد تيمور عن بطل قصته أنه "أقنى  
الأنف، مقرون الحاجبين؟" وكم مرة كتب محمود طاهر لاثنتين كلمات مثل "المسغبة" و"لواعج الهوى"  
ليشرح معناها في الهامش؟.. لقد كان ترويض اللغة بهذا قتيلاً لا يستقل بحمله جيل واحد من  
الكتاب". شكري عياد: القصة القصيرة في مصر، طبعة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٩، ص

شاعر، وقال في حبيبته "فتيات" أبياتاً يتحفنا المؤلف منها بقطعة، ومرة بدعوى أن والده عثر في أوراقه على أبيات أخرى كتبها في فتيات (الفصل السادس). ولا يترك المؤلف روايته تنتهي إلا بقصيدة من الشعر؛ إذ بعد أن نصل إلى النهاية السعيدة، يقول لنا "وهكذا عاش جمال بالصفاء مع فتيات، وهو كلما تذكر أيامه الخالية ردد هذه الأبيات: (١٥ بيتاً)" (١)

وحكاية الشعر المقحم في نصوصنا السردية والمسرحية الأولى حكاية كبيرة، إذ لا يكاد نص من هذه النصوص الأولى يخلو من استخدام الشعر (٢)، وربما كان لهذا ما يبرره تماماً؛ فقد نشأت الأنواع الحديثة عندنا في ظل ثقافة لم تكن تتصور إمكانية لوجود أي نص أدبي بعيداً عن الشعر وجمالياته، وربما شكّل استخدام الشعر في النصوص الأولى من هذه الأنواع، ملمحاً خاصاً يستحق أن يدرس في سياقه وبشكل تفصيلي، غير أن الأمر الذي لا مراء فيه، أن هذه الظاهرة ظلت لعقود طويلة، تعوق الشكل السردى والمسرحى الحديث عن النمو الطبيعي، من داخله وبأدواته ولغته الخاصة.

ولا فرق في هذا بين كاتب إحيائي ينظر باحترام إلى فنون التراث العربى ومروياته، مثل محمد المويلحي صاحب "حديث عيسى بن هشام"، الكاتب الذي ظهر قبل هذه الرواية بعام واحد، وكاتب آخر ينظر بكامل الانتباه والإعجاب إلى الغرب وفنونه الجديدة، كصاحب "الفتاة الريفية" ورفاقه من مؤلفي الروايات الحديثة الجدد، الذين صنعت كتاباتهم طوائف جديدة من جماهير القراء. بل إنه يمكن القول إن

(١) الفتاة الريفية، ص ١٥٢.

(٢) ربما لم يكن من قبيل المصادفة أن رواية زينب - ورغم أن لغتها في وصف الطبيعة كانت أقرب إلى القصائد - تظل واحدة من الروايات الأولى النادرة التي تتغلب تماماً عن استخدام الشعر في السياق الروائي تحت أي مبرر. وربما كان الاستثناء الوحيد الذي يسبق زينب هو رواية محمود طاهر حقي "عزراء دنشواي". أما بقية الروايات، بما في ذلك الروايات المترجمة أو المعربة، فلم تستخدم الشعر في قلب النثر القصصي، سواء على طريقة القص الشعبي (الف ليلة وليلة، والسير الشعبية مثلاً) أو على طريقة القص القصص (المقامات مثلاً)



حضور التصورات القديمة عن الأدب وأنواعه ولغته، كان أعمق وأشد دلالة بالنسبة للفريق الثاني، لأنه كان فاعلاً وبقوة، من تحت السطح الذي زعم أنه أوروبي<sup>(١)</sup>.

كان الفريق الأول يكتب في انساق كامل مع نفسه ومع موروثاته، يختار شكل المقامة أو الرحلة أو أي شكل من الأشكال المتداولة في الموروث العربي الفصيح، ويصوغ حكايته بلغة قديمة تفخر ببلاغتها وزينتها في ذاتها، ويشير في مقدماته وإهداءاته إلى هذا المنطلق الواضح، ومن ثم فلا تناقض ولا مفارقة لافتة بين مقدماته وما تنتهي إليه نصوصه المتحققة.

أما الفريق الثاني؛ فتؤكد مقدماته وبوضوح كامل، الرغبة في محاكاة ما عند الغرب من تقدم في فنون القص، وربما قدم لنا أيضاً تصورات النظرية، ثم يأتي نصه المتحقق ليكشف عن تناقض واضح ومفارقة لافتة؛ فهو يبدأ مخلصاً لمشروعه الجديد، ويسير بضع خطوات مبشرة، لكن تصوراته الأصلية القارة عن الأدب، ومذونات السردية الكبرى الموروثة، سرعان ما تطفو على السطح وتفرض نفسها، حتى لو كان ما يقوم به ترجمة وليس تأليفاً.

وربما يكون من الضروري هنا أن نتذكر ما انتهى إليه عبد الله إبراهيم - بعد مناقشات مطولة في كتابه "السردية العربية" - من أن المؤثر الغربي لم تكن له كل هذه الأهمية في نشأة الرواية العربية، وإنما كان الأثر كله لعملية التكيف التي استوعبت هذا المؤثر وأخضعته للمذونات السردية الموروثة، وخصوصاً الشعبية منها والمتداولة. ولقد اقتضى هذا التكيف أن يمر قرن كامل من المحاولات، حتى يسفر عن شيء جديد.

---

(١) لعل من المفارقات هنا، أن يتخذ محمد سيد عبد التواب من رواية "الفتاة الريفية" نموذجاً للأثر الغربي في نشأة الرواية العربية، في مقابل روايات أخرى تمثل من وجهة نظره الأثر العربي، ولا يلتفت إلى الأثر العربي الكامن في العمق، وربما الطافح على السطح في هذه الرواية. راجع محمد سيد عبد التواب: بولكيروا: دراسة في تشكل الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧، خصوصاً الفصلين الثالث والرابع.

حتى التعريب في تلك الفترة، بدا أنه لم يكن مدفوعاً بهدف التعريف الدقيق بالآثار السردية العالمية كما هي، إنما بفكرة تكيفها للنماذج الكبرى السائدة في الآداب السردية العربية الشائعة في القرن التاسع عشر. شمل هذا التكيف المقاصد الأخلاقية العامة لتلك النصوص بحيث تتوافق مع القيم التقليدية، وشمل الخصائص الفنية لها<sup>(١)</sup>.

وهكذا، لم يقف الأمر عند حدود استخدام محمود خيرت للشعر في مستهل كل فصل من فصول روايته، التي أراد لها أن تكون كروايات الغربيين الذين قرأ لهم، وإنما تعدى ذلك إلى المنطق الذي يحكم بناء الرواية كلها، وإلى اللغة التي تصاغ بها الوقائع.

كان المنطق الذي انبنت عليه الرواية من البداية كما رأينا، هو منطق الحكاية الشفوية المسموعة، وليس منطق الرواية المكتوبة. ووفقاً لهذا المنطق، يستطيع الراوي أن يخرج من حكايته، سواء ليحدث قراءه في موضوعات عامة كالمرأة والريف والحب، يستخلص منها الحكمة اللازمة لكل أدب، أو لينكّرهم بحدث مرّ من أحداث الرواية، كأن يقول لهم مثلاً:

«أما جمال بك، ذلك الشاب الذي رأيناه على حافة العين، فهو...»<sup>(٢)</sup>

أو: «وما زالت كذلك والمرض يزداد بها حتى كان من بين عواذها تلك العجوز التي سلف ذكرها عند العين»<sup>(٣)</sup>

أو: «غير أنه عدل عن انتظار صديقه بالسوق، حيث لم يعد في حاجة إليه لمعرفة ذلك الخبر المحزن الذي وعده به وعلمه بالقطار على الوجه الذي ذكرناه»<sup>(٤)</sup>

---

(١) راجع عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٣، خصوصاً الفصل الرابع الذي عقده لمناقشة التعريب ودوره في نشأة الرواية.

(٢) الفتلة الريفية، ص ٣٩.

(٣) المصدر نفسه ص ٤٢.

(٤) نفسه، ص ٥٧.

أو: قد سلف للقارئ الكريم أن جمال يتيم من أمه..<sup>(١)</sup>

أو: تعم إن في الأمر سرًا غامضًا لا ندع القارئ بجهد نفسه في  
استطلاع..<sup>(٢)</sup>

أو: غير أننا لا ندعه يعود إلى بلده حتى نقول للقارئ أن ذلك الرجل  
الجهنمي..<sup>(٣)</sup>

أو: وعقب استيفاء المحضر بناء على إلحاح جمال كما مر..<sup>(٤)</sup>

أو: وبعد لحظة دخل أبو العلا المذكور، وهو ذلك الذي كان مع حسن  
في ختام الفصل السابق..<sup>(٥)</sup>

إلى آخر تلك الإشارات التي لا تكاد تنتهي في الرواية.

ويتسرب هذا المنطق بعد ذلك إلى كل عنصر من عناصر الرواية، كل المصادفات والغرائب محتملة الحدوث كأننا في حكاية خرافية وليس في رواية عن القرية المصرية، والشخص موصوفون وكأنهم لا يمضون في شوارع قرية مصرية في أوائل القرن، وإنما يطيطرون رأسًا من عالم ألف ليلة السحري ولغتها، وإن تفاصح المؤلف وتخلى عن الخليط اللغوي الكرنفالي الذي تميزت به ألف ليلة؛ ويمكن هنا أن ننظر في مشهد واحد من مشاهد العشق الرومانتيكية الكثيرة التي رسمها بهذه اللغة:

.. وكان القمر إذ ذاك في كبد السماء وقد ارتسم على سطح  
الماء الساقط فاتعكست أشعته على وجه الشاب وأضاءته بحيث تمكن  
من رؤياه فكان جميل الطلعة ناصع البياض وقد تشربت عيناه بالسواد  
وقام شاربه الخفيف فوق فمه كما يقوم قوس الحاجب فوق قبة العين.

(١) نفسه، ص ٦٨ .

(٢) نفسه، ص ٧١ .

(٣) نفسه، ص ٩٤ .

(٤) نفسه، ص ١٢٠ .

(٥) نفسه، ص ١٢٦ .

وقد كان أثناء نومه قلبضاً بإحدى يديه على رسالة أطل نصفها من  
جيبه ويده الأخرى قامت مقام الوسادة تحت رأسه فلما أبصره الفتيات  
أكبرنه وخطبتن آية حسنه فوقفن إلى جانبه خاشعات مطرقات وقد  
نسيت كل منهن جرتها والعين والماء..<sup>(١)</sup>

والغريب أننا كلما كنا نقرب من نهاية الرواية، كان استسلام الكاتب لهذا  
المنطق ولهذه اللغة يتزايد، بل إنه لم يتردد في استخدام لغة السجع أحياناً، وكأننا نعود  
إلى المقامة أو نتشبه بحديث عيسى بن هشام:

"وهي بلية لو كان قدر الله أن ينكره الحظ فيها، للبت في  
أعماق السجون يقاسي الأوصاب، ويتجرع من العذاب. وإن جمال لا  
يجهل ذلك، ولكن ما الفائدة في خروجه صحيحاً، وقلبه لا يزال  
جريحاً، وماذا عاد عليه وقد خرج من التهمة سليماً، إذا كان فساده لا  
يزال عيلاً سقيماً؟"<sup>(٢)</sup>

لقد بدت اللغة مفتعلة، وأقرب ما تكون إلى لغة النثر العربي القديم، ولكن بعد  
أن تسربت إليها لمسة من ألف ليلة. ولأهم أنها بدت لغة مفارقة لفكرة مشابهة الواقع  
التي لازمت نشوء نوع الرواية، وميزته عن أنواع القص السابقة<sup>(٣)</sup>.

(٥)

عيوب ونقائص كثيرة اعترت محاولات محمود خيـرت، وغيره ممن  
خاضوا تجربة كتابة ذلك الفن الجديد. ومن السهل تماماً أن نترصد الآن ما اتصفت  
به محاولاتهم من سذاجة، بالقياس إلى ما وصلت إليه الرواية العربية فيما بعد، وأن  
نعدد المزالق التي وقعوا فيها، لكن ذلك لن يضيف إلى معرفتنا شيئاً؛ فالمهم هو أن

(١) نفسه، ص ٣٠.

(٢) الفتاة الرقيقة، ص ١٣٤.

راجع هنا على وجه الخصوص كتاب ايان واط: نشوء الرواية، ترجمة ثائر ديب، دار شرقيات، القاهرة  
١٩٩٧، وخصوصاً الفصل الأول، وعنوانه "الواقعية والشكل الروائي"، حيث لا تكمن الواقعية في نوعية  
الحياة التي تقدمها الرواية، وإنما في الطريقة التي تقدم بها هذه الحياة.

نرى هذه المحاولات الأولى في سياقها التاريخي والثقافي الخاص. إننا لا نحتاج إلى أحكام جديدة، بقدر ما نحتاج إلى معرفة يمكن لها أن تسمح بفحص هذه المساحة الواسعة المظلمة الخطيرة في نشأة أنواعنا الأدبية الحديثة، أعني القرن التاسع عشر.

ما الذي أضافته إذن رواية "الفتاة الريفية"، وغيرها من المحاولات الروائية التي أطلق عليها عبد المحسن بدر "روايات التسلية والترفيه"؟ ما الذي رسمته من ملامح فن الرواية العربية الوليد؟ هل كان دورها الأساسي - كما ذكر عبد المحسن بدر - هو التسلية، وأنه لم يكن لها من قيمة بعد ذلك إلا التمهيد للرواية الفنية، وجذب الجمهور إلى النوع الجديد؟ أم أنه ربما - كما يقترح جابر عضفور<sup>(١)</sup> - كان لها دور آخر أكثر مكرًا وخفاء، يرتبط بـ "تحرير الوعي الاجتماعي" و "الاحتجاج على القمع" و "مناوشة المحرمات المسكوت عنها" كالحب والدين والطائفية؟

يبدأ محمود خيرت روايته واعيًا تمامًا بقيمة الوصف والتصوير لذاتهما؛ لأنهما يمنحان النوع الروائي الناشئ إمكانية لمشابهة الواقع. ويشكو خيرت من عدم صبر قرائنا على الوصف المفصل الذي يُغنى به كتاب الإفرنج. يقول في مقدمته للكتاب:

"ولقد تقع إحدى رواياتهم في يد أحد قرائنا، فيأنس من نفسه ملأً بمجرد البدء فيها، لأن الإفرنج دأبوا في كل نقطة من نقط الوصف على أن يشبعوها إشباعاً، فيتخيل الكاتب في كل نقطة منها أن الطبيعة واقفة أمامه حية تتكلم، ويكون قلمه إذ ذاك في يده (كالفرشة) في يد المصور الحاذق، فلا تفوته أقل حركة يكون لها أثر وغاية في مجموع المؤلف"<sup>(٢)</sup>

(١) راجع مقالته: إنطلاق المسكوت عنه، مجلة العربي الكويتية، عدد يونيو ٢٠٠٠. وراجع أيضاً مقالته: فجر

الرواية العربية - ريادات مهمشة، مجلة فصول (مجلد ١٦ - العدد ٤)، القاهرة، ربيع ١٩٩٨.

(٢) الفتاة الريفية، ص ٤.

ويظل هذا الوعي حاضراً في الفصول الأولى على الأقل، قبل أن تطفو المرويات السردية الكامنة، وتظهر على السطح، حتى تهيمن على النص في الفصول التالية. في الفصل الأول سيقول الراوي واصفاً سيره نحو قرية جبلة:

ولقد سرتُ إليها متلطباً زمزميتي، وقد أودعت جيوبى عدداً  
كافياً من البصل والليمون، وقارورة صغيرة ملأتها بعطر القلياء،  
وأخرى ملأتها بشراب الكلورودين. وكثيراً ما ألح عليّ خادمي في  
حمل الزمزمة عني على غير جدوى، خوفاً من أن يذاً ملوثة تصل  
إليها، فتأبطتها قطعاً للشك ..

أما جبلة فهي ناحية واسعة الأطراف، يحيط بها الخط الحديدي  
الضيق شمالاً وغرباً، وبحر تنهله شرقاً وجنوباً، ويقطع هذا البحر  
قريباً من الجهة البحرية قنطرة يبتدئ منها طريق ..<sup>(١)</sup>

الرحلة إلى جبلة خصوصاً هي التي يستخدم فيها المؤلف هذه اللغة، حتى  
وهو يصف - وبضمير الغائب هذه المرة - وصول بطله جمال إلى هناك، فإنه  
يستطيع أن يتقمص مشاعره، فتشعر أنه لا مسافة بين الراوي والبطل:

وكانت الطريق التي سلكها على غير هدى من شدة الظلام  
غير التي طرقها عند مجيئه إلى جبلة، فكان تارة يصعد على مرتفع  
من الأتربة، وتارة ينحدر فلا يلبث أن ينغمس إلى ركبتيه في ماء  
المستنقعات الراكد، كل ذلك والمكوت أخذ حده، وقد اختلطت شخير  
النائمين أمام أبواب قاعاتهم بصفير الهواء المتتابع وأصوات الضفادع  
المنقطع ونشيد المؤذن الذي سلخته تموجات الريح المتحرك في فضاء  
ذلك الليل الساكن ..<sup>(٢)</sup>

(١) المصدر نفسه، ص ١٩.

(٢) نفسه، ص ٥٠.

لسنا في حاجة إلى الإشارة إلى اختلاف اللغة في هذا الجزء من الرواية، عما سيصبح عليه النص فيما بعد؛ فهذا الوصف لحياة يومية وأماكن فعلية، يلزم كاتبه بالنزول من لغة النثر الفني السائدة، إلى لغة جديدة هي في الحقيقة لغة الرواية، وتظهر هنا حاجة الكاتب إلى استخدام مفردات تعكس روح الحياة اليومية في زمان ومكان خاصين: الفرشة، والزمزية، والبصل والليمون، وعطر الفلياء، وشراب الكلورودين، وشخير النائمين، وصوت المؤذن، وأصوات الضفادع. أضف إلى ذلك ما يمكن أن نلاحظه من دقة الوصف الذي يبدو جغرافيًا ويسجل أسماء الأماكن (سنورس، جبلة، تهله، الخط الحديدي...) وهو وصف غريب وممل بالطبع، بالنسبة لمفهوم قراء ذلك الزمان لما هو أدب.

وستبدي أكثر كلما تقدمنا في الرواية، حيرة محمود خيرت بين مستويين للغة الكتابة الروائية: مستوى لغة الأدب الموروث التي تبعد مسافات عن الوصف العيني لوقائع الحياة، ومستوى اللغة الجديدة الغريبة، لغة الرواية التي لا تتورع حتى عن استخدام العامية لكي تصل إلى هدفها.

وتتبدى هذه الحيرة حتى على مستوى الجملة الواحدة؛ ففي حوار فتيات مع عجوز الحكايات الخرافية عند العين، ستقول فتيات: "هيهات، هيهات يا حجة.." (١)، أو "رويدك يا حجة، فلقد أخطأ حسابك.." (٢). في جملة الحوار نفسها تتبادي فتيات العجوز بكلمة يومية: "حجة"، لكنها تقرأها فوراً بصيغة أخرى باللغة الفصاحة: "رويدك"، "هيهات هيهات".

وكثيراً ما تخلل السرد الموغل في فصاحته، عبارات وتشبيهات من الحياة اليومية تذكرك بخطة ألف ليلة وليلة، كأن يقول الراوي مثلاً: "وما سمعت الفتاة

---

(١) نفسه، ص ٤٤ .

(٢) نفسه، ص ٤٦ .

ذلك حتى طارت من الفرح..<sup>(١)</sup> لو " وهكذا أخذ يضرب أخماساً في أسداس حتى وصل القطر"<sup>(٢)</sup>.

وبنه لأمر مثير حقاً، أن يلاحظ القارئ كيف يخترع الروائي كلمة جديدة يسمي بها شيئاً من أشياء حياته اليومية، أو من مخترعات ذلك الزمان التي لا عهد للغة الأدب بها، وفي رواية محمود خيرت أمثلة كثيرة على ذلك: الخط الحديدي، والقطر، والتصوير الشمسي، والسنة المكتنية، والمنبسه، وكفة الميزان، وصورة شمعية، ومسند، وتمثال شمعي، وحوالة بريدية.. إلخ، وكلها كانت كلمات جديدة في قاموس الكتاب قبل قرن واحد من الزمان.

لم تكن روايات محمود خيرت ورفاقه، ممن كانوا يكتبون بوعي التحديث الأوروبي المفروض من الخارج، تضع الكتاب والقراء أمام تحديات هذا الفن الجديد فحسب، بل كانت أيضاً مجالاً خصباً تتبلور من خلاله مصطلحات جديدة، هي مصطلحات النقد القصصي.

وإذا كان مصطلح "رواية" نفسه، المستخدم في غلاف هذا الكتاب بشكل محدد وحاسم، ومصطلح "حادثة"، و"بطل"، اللذين يستخدمهما المؤلف داخل كتابه، من المصطلحات الجديدة التي لم يكن قد استقر معناها بعد؛ فإن هناك مصطلحات سردية أخرى استخدمها المؤلف للتعبير عن مفاهيم سردية جديدة، كالمونولوج الذي يسميه المؤلف "المناقشة النفسانية" مرة، حين يقول الراوي مثلاً عن بطله جمال بعد مونولوج بدائي طويل: "وكانت هذه المناقشة النفسانية تدور في رأسه وهو يجمع كتبه وأمتعته وقد غلى دمه.."<sup>(٣)</sup>، ثم يعود ليسميه مرة أخرى "مناجاة النفس"<sup>(٤)</sup>، وهي التسمية التي استقرت فيما بعد في مجال النقد القصصي.

(١) نفسه، ص ٤٧.

(٢) نفسه، ص ٥٣.

(٣) نفسه، ص ٨٠.

(٤) نفسه، ص ١٤٤.



ليس باستطاعة أحد أن يصف كتاب "الفتاة الريفية" لمحمود خيرت بأنه كتاب فذ أو عظيم، وليس باستطاعة ناقد أن يصدر حكماً بأنه "أول رواية"، أو أنه حتى "أول رواية ريفية"؛ لأنه لا شيء يمكن وصفه بأنه "الأول" في مراحل النشوء تلك، خصوصاً حين تمتد المرحلة لما يقرب من قرن، وحين يتم تخليق النوع الأدبي من عناصر وعوامل متنوعة، وحين يسهم في بلورته كتاب مختلفون ولأهداف مختلفة.

إن إعادة نشر هذه الروايات سيمنح قراء زماننا من مراجعة تاريخهم المجهول، بكل ما تعنيه كلمة "تاريخ"؛ لأنهم يجب أن يقرأوا ما كتبه أجدادهم قبل أكثر من مائة عام، ليتصوروا كيف سبى أحفادهم ما كتبوه هم بعد مائة عام أخرى.

### المصادر والمراجع

#### أولاً: المصادر

- برناردين دي سان بيير : بول وفرجينى، مؤلفات مصطفى لطفي المنفلوطي، المجلد الثاني (المؤلفات المقتبسة)، دار الجيل، بيروت، لبنان، دون تاريخ.

- خليل أفندي خوري: وي.. إذن لست بإفرنجي ، ط١: بمقدمة لسيد البحراوي ومحمد سيد عبد التواب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٨ ، ط٢: دار الفارابي ، بمقدمة وتحقيق لشربل داغر، بيروت ٢٠٠٩.

- زينب فوزي: غادة الزاهرة ، بمقدمة حلمي النمنم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٤  
- فرنسيس فتح الله المرائش : غلبة الحق، بمقدمة لجابر عصفور ، دار المدى، دمشق ٢٠٠٢.

- محمد حسين هيكل: زينب، مناظر وأخلاق ريفية، دار المعارف، ط٥: القاهرة ١٩٩٢.  
- محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمان، تقديم روجر آلان، سلسلة رواد الفن القصصي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢

- محمود خيرت: الفتاة الريفية، مطبعة مدرسة والده عباس الأول، القاهرة ، ١٩٠٥.  
- محمود ظاهر حقي: عنراء دنشواي، ط١: القاهرة ١٩٠٦، ط٢: الدار القومية للطبع والنشر، القاهرة ١٩٦٦.

## ثانيًا: المراجع العربية

- ايان واط: نشوء الرواية، ترجمة ثائر ديب، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٧
- جابر عصفور: "المرأة ونشأة الرواية العربية"، مجلة العربي الكويتية، عدد أغسطس ١٩٩٨.
- جابر عصفور: "إنطاق المسكوت عنه"، مجلة العربي الكويتية، عدد يونيو ٢٠٠٠.
- جابر عصفور: "فجر الرواية العربية - ريادات مهمشة"، مجلة فصول (مجلد ١٦ - العدد ٤)، القاهرة، ربيع ١٩٩٨.
- حمدي السكوت: الرواية العربية الحديثة: ببلوجرافيا ومدخل نقدي، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٩٨.
- سيد البحراوي: محتوى الشكل في الرواية العربية، ١- النصوص المصرية الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.
- شعيب حليفي: هوية. العلامات: في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء ٢٠٠٥.
- شكري عياد: القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، طبعة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٩.
- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٦.
- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨)، دار المعارف، القاهرة، ط: ٤، ١٩٨٣.
- عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، دار المعارف، ط: ٣، القاهرة، ١٩٨٣.
- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٣.
- محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٤٣، نوفمبر ١٩٨٩.

- محمد سيد عبد التواب: بواكير الرواية: دراسة في تشكل الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧
- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.
- محمود شاكر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، سلسلة كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، سبتمبر ١٩٩١
- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٨٨.
- نيللي حنا : ثقافة الطبقة الوسطى في مصر العثمانية، ترجمة رموف عباس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤
- يحيى حقي: عطر الأحباب، طبعة الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ثالثاً: مراجع بالإنجليزية
- M. M. Bakhtin (١٩٨١). *The Dialogic Imagination*, Edited by Michael Holquist, Translated by Gary Emerson and Michael Holquist, University of Texas press.

• • •

